УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ АДМИНИСТРАЦИИ ГОРОДА ДОНЕЦКА

МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ «ШКОЛА ИСКУССТВ № 8 Г. ДОНЕЦКА»

**Работа над произведениями разных жанров и стилей**

**в классе фортепиано**

План-конспект открытого урока

старшего преподавателя высшей категории фортепианного отдела

Борщевской Татьяны Ивановны

Донецк - 2025

**ПЛАН-КОНСПЕКТ ОТКРЫТОГО УРОКА**

по дополнительной предпрофессиональной программе в области музыкального искусства «Фортепиано»

**Межённая Мария**

(фамилия, имя обучающегося/группа)

**4 класс, 8-летний срок обучения, фортепиано**

(класс, срок обучения, специальность/инструмент)

**Борщевская Татьяна Ивановна**

(ФИО преподавателя)

**Высшая категория, старший преподаватель**

(категория/разряд/педагогическое звание преподавателя)

**28.12.2023**

(дата проведения урока)

**Тема урока:**

«Работа над произведениями разных жанров и стилей»

**Цель урока:**

Совершенствование понятия о стилях исполняемых произведений и соответствующих приёмов звукоизвлечения.

**Задачи урока:**

**образовательные:**

- *расширение музыкального кругозора учащегося;*

*- развитие музыкального мышления;*

*- нахождение рациональных приемов исполнения;*

*- формирование навыка анализа структурных особенностей произведения;*

**развивающие:**

*- развитие образного мышления;*

*- развитие исполнительских умений и навыков;*

*- развитие чувства ритма;*

**воспитательные:**

*- воспитание интереса к музыке разных жанров и стилей;*

*- воспитание способности контролировать свои действия;*

*- воспитание самостоятельности в работе;*

*- воспитание эмоциональной отзывчивости.*

**Тип занятия:**

*- комбинированный урок (освоение и закрепление исполнительских приёмов.*

**Вид урока:**

*- практическое занятие;*

**Форма проведения урока:** *индивидуальная*

**Краткое описание урока (анонс)**

Поиск рациональных исполнительских приёмов при исполнении произведениями различных жанров и стилей.

**СТРУКТУРА УРОКА**

1. **Организационный момент**

*Сообщение темы урока, постановка учебной задачи* 2 мин.

(количество времени)

1. **Основная часть урока**

*Работа над произведениями разных жанров и стилей 40 мин.*

(количество времени)

2.1. И.С. Бах. Маленькая прелюдия до минор

2.2. М. Клементи. Сонатина Соль мажор

2.3. А. Хачатурян. Андантино

2.4. К. Черни. Этюды № 42, № 43 (ред. Г. Гермера) 1 т.

1. **Заключительная часть**

Подведение итогов.  *3 мин.*

(количество времени)

**Педагогические технологии (приёмы и методы работы на уроке):** *словесный (беседа, объяснение), практический, репродуктивный.*

**Оборудование:** *фортепиано*

**Ноты** *(список)*: 1.И.С. Бах. Маленькая прелюдия до минор

2. М. Клемента. Сонатина Соль мажор

3. А. Хачатурян. Андантино

2. К. Черни. Избранные этюды (под ред. Г. Гермера) № 42, № 43 1 т.

**Ожидаемый результат:** Овладение необходимыми приёмами для воплощения художественного образа и стиля произведений.

**Ход урока**

1. **Организационный момент. Постановка учебной задачи**

Переводной академический концерт или промежуточная аттестация учащихся, занимающихся в классе фортепиано, как правило, состоит из произведений полифонического плана, крупной формы, пьесы и этюда.

На уроке присутствует учащаяся 4 класса Межённая Мария.

Маше 9 лет, она учится в 3 классе общеобразовательной школы. Девочка усидчивая, внимательная, проявляет интерес к занятиям музыкой, стремится к овладению новыми знаниями.

Программа академического концерта была подобрана с учётом разнообразия по образному содержанию и характеру произведений.

1. **Основная часть урока.**

**Работа над произведениями разных жанров и стилей**

* 1. **И.С. Бах. Маленькая прелюдия до минор**

В качестве произведения полифонического склада была выбрана Маленькая прелюдия И.С. Баха из цикла «6 маленьких прелюдий».

Как известно, маленькие прелюдии не были собраны в сборник самим композитором, а были опубликованы гораздо позже его учениками и последователями.

Несмотря на свою миниатюрность, они отразили всю мощь баховского гения. Секрет популярности этих сочинений в удивительной красоте музыки, сочетающейся с технической несложностью. Создаваемые композитором со скромной целью быть упражнениями, прелюдии остаются актуальными на протяжении нескольких веков и являются неотъемлемой частью школьного исполнительского репертуара.

Прелюдия до минор отличается необычайно красивым мелодизмом, прелюдийной фактурой, основой которой является гармоническая фигурация.

Мы уже обсуждали с учащейся, что во времена Баха не существовало современных клавишных инструментов.

Современное фортепиано не обладает выразительной вибрацией клавикорда и возможностью создавать противопоставления звучностей посредством смены регистров как у клавесина. Достоинством фортепиано является чуткая и подвижная динамика большого диапазона, недоступная старинным инструментам.

Трудность выбора приёмов звукоизвлечения баховских произведений заключается в том, что большинство клавирных произведений относится к группе необозначенных произведений, где решение вопросов артикуляции становится обязанностью редактора, педагога и исполнителя.

Сам Бах в своих «учебных» произведениях считает одной из главных педагогических задач необходимость выработки приёма игры cantabile. Следовательно, искусство артикуляции клавирных произведений требует отработки и связной, и расчленённой игры, и искусного их противопоставления.

Важно, чтобы ученик воспринимал штрих как краску, а противопоставление штрихов как сочетание двух красок. Эта работа требует активного участия слуха и заинтересованности ученика. Задача педагога научить ученика слышать штрих и понимать, что характер снятия руки с клавиши имеет выразительное значение.

В данной прелюдии большие группы legato в верхнем голосе делятся на несчетное число мелких микроинтонаций: это и способствует оживлению мелодического движения.

Стиль Баха чужд «волнообразной» динамике с бесконечными мелкими сменами разных нюансов, гибкость и выразительность динамики соответствует гибкости и выразительности самой мелодической линии, её интонации. Форкель говорил об игре самого Баха: «когда он хотел выразить сильные аффекты, он это делал не так, как многие другие - путём преувеличенной силы удара, - а внутренними художественными средствами».

Одним из характерных свойств баховских тем является наличие в них большого заряда энергии. Этому способствует преобладание в мотивах ямбических структур - начало первого проведения со слабой доли после предшествующей паузы на сильном времени.

Что касается определения темпов, то нужно помнить, что в эпоху Баха обозначения темпа использовались не столько для определения скорости движения, сколько для выражения эмоционального состояния. Так же необходимо учитывать, что сам Бах предназначал лёгкие пьесы не для концертов, а для учения. Следовательно, настоящим темпом менуэта, прелюдии, инвенции, как пишет Браудо, будет темп, «который в данный момент полезнее всего для ученика. Тот темп, в котором данная пьеса лучше всего исполняется». Учебный неспешный темп не имеет своей главной целью быть подготовкой к темпу более быстрому, - « он преследует цель более глубокую: быть подготовкой к пониманию музыки». Достижение темпа более быстрого допустимо лишь в том случае, если не нарушается основное – качество исполнения.

Данная прелюдия является примером контрастной полифонии, построенной на развитии разного мелодического материала. Это одна из интересных двухголосных пьес декламационного характера, написанная в старинной двух частной форме. Контраст заключается в ритмическом, штриховом и регистровом противопоставлении голосов.

Обсудили с учащейся структуру прелюдии. Обе части схожи тематически и фактурно. Различаются эмоциональным настроем, подчёркнутым тональным планом: I часть начинается в c - moll, заканчивается в параллельном мажоре, а II часть начинается в Es - dur, заканчивается в c - moll.

Прелюдия относится к тем пьесам, в которых фразировка представляет непрерывную цепь мотивов, где конец одной фразы является началом другой. Пластичная и извилистая мелодическая линия верхнего голоса представляет собой бесконечный звуковой поток восьмых длительностей. Выбор артикуляционного приёма естественным образом связан с особенностью такого строения. Legato в верхнем голосе ещё больше подчеркивает текучесть музыки. Помня о том, что подвижная метрика (шестнадцатые и восьмые) тяготеют к слиянию, а более спокойная (четвертные, половинные целые ноты) - к разъединению, для четвертей нижнего голоса органичным будет штрих non legato.

При внимательном вслушивании в мелодическую линию верхнего голоса получается следующая фразировочная тактовая схема I части: 2+2+2+2+1+1+2+3+5.

В свою очередь при более мелком анализе партии верхнего голоса видно, что вся она соткана из мелких структур. Это короткие восходящие и нисходящие мотивы, а также ломаные интервалы, представляющие собой живые диалоговые интонации. Удивительно то, что вопросо–ответные интонации слышны не только между разными голосами, ими буквально пронизан каждый голос. Недаром полифонию Баха называют «беседой без слов».

Для более ясного выявления мотивного строения полезно поработать над мелодической линией используя межмотивную артикуляцию. В этом случае каждый мотив отрабатывается отдельно с использованием цезур и tenuto на последнем звуке мотива. Такая работа требует концентрации внимания и способствует выразительному интонированию и выработке мягкого туше.

Насыщенность одноголосной линии достигается присутствием в ней скрытой полифонии. Ярким примером скрытого двухголосия является вторая строчка прелюдии до минор. Скачки в мелодической линии образуют разветвление на подвижный верхний и «стоящий на месте» нижний голос. Для начала ученику нужно поучить фрагмент правой рукой в гармоническом варианте, осмыслить принцип увеличения интервалов и выявить секвенцию. Гармоническую цепочку можно поддержать басами. Затем перейти к тембральному разделению линий. Подвижный голос исполняется более звучно и опёрто, с небольшим подъёмом пальца и боковым кистевым движением. Голос стоящий на месте и повторяющий одну и туже ноту, требует звучности более тихой и лёгкого прикосновения первого пальца. Важно не превратить скрытое духголосие в реальное, передерживая пальцы на клавишах. В тактах 13,14,15 нужно провести аналогичную работу.

В заключении первой части восьмые переходят в нижний голос. Движение верхнего голоса четвертями построено по восходящим интервалам и подводит к вершине «соль» второй октавы. Особую энергию и решительность музыке кульминации придают ямбическое построение мотивов. Заканчивается часть просветлённым Es – dur.

После проработки партии верхнего голоса мелкими мотивами нужно перейти к объединению их в более крупные построения. Передать непрерывность и текучесть музыки помогает ощущение внутреннего мелодического дыхания.

Партия левой руки по сравнению с правой имеет совершенно иные функции. Если правая рука достаточно энергично развивает тематический материал прелюдии, то левой руке отделена роль поддерживающего баса. Регистровая удалённость и ритмическое однообразие движения придают ему типичные черты сопровождения, требующие соответствующей динамики. Мягкое и глубокое piano с ощущением плотных кончиков пальцев во всей прелюдии, кроме каданса в I части, хорошо оттенит певучий и светлый верхний голос, и подчеркнёт его выразительность и самостоятельность.

При соединении правой и левой рук целесообразно разделить партии между педагогом и учеником. Это даёт возможность сразу ощутить мелодическое движение и найти нужную тембральную краску, «инструментовать».

Следующий этап работы – это слышание всей вертикали. Интонационное разнообразие, скрытое двухголосие и применение контрастной артикуляции способствуют выразительному исполнению прелюдии. Различные градации piano с хорошим ощущение кончиков пальцев являются наиболее эффективным способом работы при разучивании текста.

Работа над динамикой должна быть направлена на развитие у ученика чувства стиля и выявление самостоятельности голосов. Мельчайшие динамические нюансы в рамках одной динамической краски помогут оживить мелодическую линию и подчёркнуть её выразительность.

Над текстом II части должна быть проведена аналогичная работа по всем перечисленным пунктам.

В заключении уместно привести высказывание Н.Копчевского: «Изучение баховских произведений - это прежде всего большая аналитическая работа. Только в результате такой работы можно научиться воспринимать каждое, даже самое небольшое произведение как воплощение стиля, как часть того великого целого, каким является творчество Иоганна Себастьяна Баха».

* 1. **М. Клементи. Сонатина Соль мажор**

Впервые жанр сонаты зародился в XVII веке, а к середине XVIII столетия происходит окончательное формирование сонаты в творчестве венских композиторов-классиков: Гайдна, Моцарта, Бетховена. Учащиеся младших классов знакомятся с сонатной формой на примере классических сонатин Гедике, Кулау, Клементи, Чимарозо, Штейбельта, которые служат подготовительным этапом к сонатам Гайдна, Моцарта, Бетховена.

К основным особенностям сонатной формы относятся:

- контрастность образов, но единство целого, выраженное тематическим и  тональным развитием;

- контрастность динамики;

- точность артикуляции;

- чёткость ритма.

На основе сонатной формы можно воспитать**:**

- в быстром темпе переключаться с одного материала на другой;

- умение исполнять один и тот же материал в разных тональностях;

- пальцевую беглость;

- слух (гармонический и тембровый, умение вести звук, сочетать мелодию и сопровождение);

- музыкальное мышление, умение проследить развитие музыкальной мысли.

Обсудили с учащейся структуру сонатины, которая состоит традиционно из экспозиции, разработки и репризы, где в экспозиции происходит знакомство с «главными героями», с темами главной, побочной и заключительной партии.

В сонатине всё лаконично, поэтому любая неточность в звукоизвлечении, невнимание к штрихам, передержание или недодержание звуков, неспособность держать единый темп  становятся особенно заметными.

Проанализировали с учащейся характер основных тем: энергичный характер главной партии, основанный на звуках трезвучия, и лёгкий журчащий – побочной. Завершает экспозицию небольшая заключительная партия, закрепляющая тональность Ре мажор.

Трудность исполнения сонатины заключается в быстрой смене фактуры, когда исполнитель должен уметь мгновенно переключиться с мягкого арпеджированного движения на острые стаккатные двойные ноты или пассаж из 16-х длительностей. Всё это требует собой цепкости, отточенности кончиков пальцев. При этом следует постоянно контролировать единство метро-ритмической пульсации при исполнении и соблюдать баланс звуковых пластов в данной гомофонно-гармонической фактуре.

Любую сонатину можно представить как какой-то спектакль, где с героями происходят различные приключения. Обычно эти «приключения» случаются именно в разработке – драматическом центре сонатной формы.

Здесь происходит сопоставление, столкновение и развитие тем, изложенных в экспозиции, путём их мотивной разработки.

В этой части возникает некоторое напряжение и ощущение тревоги за счет неустойчивости (уменьшенное трезвучие), смены тональности (ля минор). Разработка, состоит из 2-х эпизодов,1-й построен на мотивах Г.П. и элементах П.П., а 2-й – новый, звучит на доминанте основной тональности, это доминантовый предыкт. Разработка является кульминационным местом всей Сонатины, это выражено общим динамическим нарастанием, нисходящей секвенцией.

Особенностью разработки является полифонизация фактуры: перемещение мелодических интонаций в партию левой руки – переклички мотивов, представляющие собой определённую трудность для исполнения. Необходимо тщательно проработать фрагмент каждой рукой отдельно, следить за сменой штрихов и ясностью произнесения шестнадцатых. Для равноправного звучания и самостоятельности голосов необходима собранная кисть и хорошая опора,  смена позиций осуществляется объединяющим движением кисти. Можно проучить с ритмическими изменениями. Хороший способ – взятие одного голоса legato, другого staccato или верхний голос громче, нижний – тише, и наоборот.

Завершающая часть всего произведения – реприза (от французского reprise – возобновление) – итог действия. Несколько видоизменённое повторение экспозиции с изложением обеих партий (Г.п. и П.п.) в основной тональности. Заключительная партия здесь звучит особенно ярко насыщенно, как оркестровое tutt.

* 1. **А. Хачатурян. Андантино**

Мы постарались включить в программу академического концерта и эмоционально насыщенные произведения с ярким образным содержанием, чтобы развивать и совершенствовать не только технологические навыки владения инструментом, но и развивать учащегося эмоционально.

В связи с этим обратились к творчеству армянского композитора Арама Хачатуряна, произведения которого для детей затрагивают душу, будят воображение.

«Андантино» – произведение со скрытой программой, в названии дано только определение темпа. Воображению учащегося предоставлен простор в определении содержания пьесы. Можно предположить, что это музыкальная поэтическая зарисовка. Например, неторопливая прогулка по парку, любование природой. Звучит как «осенняя песня», напоминающая интонации армянской музыки, как светлое воспоминание. Мелодия грустная, неторопливая, в миноре. Аккомпанемент изложен повторяющимися терциями. Низкая вторая ступень, использование квинт придаёт музыке восточный колорит. Пьеса написана в 2-х частной форме. Во 2 части мелодия звучит более возвышенно, словно парит над аккомпанементом. Аккомпанемент приобретает более взволнованный характер, появляется выдержанный бас и синкопированный подголосок. Заключительная фраза спускается в средний регистр, напоминая голос виолончели.

Исполнительская трудность здесь заключается в неравнозначном прикосновении к клавиатуре. Прозрачные стройные терции аккомпанемента в 1-м разделе, исполненные без лишнего веса руки, должны сочетаться с глубоким погружением в клавиатуру правой руки, выразительно исполняющей мелодию. Конечно, здесь уместно предложить исполнение фактуры совместно с преподавателем, концентрируя внимание учащегося поочередно то на невесомом звучании сопровождения, то на полнозвучном прикосновении правой руки, исполняющей ведущую мелодическую линию.

Рекомендуется исполнить учащемуся вокально мелодию, чтобы прочувствовать её кантиленность, плавность голосоведения.

Особую сложность представляет использование запаздывающей педали в произведении, которая должна помочь осуществить плавность смены гармонии в партии левой руки. При этом очень важен слуховой контроль за сменой педали, чтобы избежать наслоения малосекундовых сочетаний.

Таким образом, данная миниатюра содержит в себе множество исполнительских задач и учит юного пианиста предельно контролировать собственное звукоизвлечение, чтобы не разрушить авторский замысел, а максимально приблизиться к воплощению художественного образа.

* 1. **К. Черни. Этюды № 42, № 43 (ред. Г. Нермера) 1 тетрадь**

Техника пианиста, многие ее виды настолько сложны, что без специальной многолетней работы над нею овладеть ее невозможно. Техническая тренировка направлена, прежде всего, на удобство и свободу движений двигательного аппарата. Для планомерного и успешного воспитания технической стороны развития   ученика, необходимо иметь в репертуаре этюды на разные виды техники, различную фактуру, требующие разнообразных вариантов движений как правой, так и левой руки.

Именно поэтому мы обратились к этюду № 42 для левой руки с использованием арпеджированных пассажей в правой руке и к этюду № 43, основанном на использовании пальцевой техники правой руки в гаммообразных пассажах.

Создавая свои инструктивные этюды и упражнения, Черни стремился к максимально ясной постановке технической задачи, исключая все, что могло затруднить ее выполнение. Основное назначение этюдов Черни – выработка пальцевой техники, являющейся лучшим средством для овладения виртуозностью. Они призваны помочь исполнителям овладеть безотказной пианистической техникой.

В этюде № 42 особое внимание было уделено подвижности 4 и 5 пальцев левой руки, для этого использовались упражнения с попеременной акцентировкой на каждый палец.

Для укрепления слабых пальчиков юной исполнительницы применялась даже игра на крышке фортепиано (или на столе), чтобы услышать чёткость ясность артикуляции каждого пальца. Эту методику не стеснялся использовать и сам Артур Рубинштейн: «…технику я отрабатывал за столом. У меня есть упражнения, которые замечательно «разделывают» пальцы, есть упражнения для каждого пальца. Очень простые, я могу ими заниматься даже в кинотеатре...»

Существуют два направления в развитии пальцевой техники. Одни педагоги большое внимание уделяют самостоятельной работе пальцев, тщательно проучивая упражнения с высоким поднятием каждого пальца. На определённом этапе это считается уместным. Другие педагоги предпочитают с самого начала опираться на естественное звукоизвлечение, максимально приближенное к клавиатуре, исключающее лишние движения пальцев, при котором не затрачивается энергия и время на размах, а используются предельно рациональные движения. Этот способ скорее пригоден для исполнителей с природной подвижностью и самостоятельностью пальцев.

Для ловкого исполнения арпеджированных пассажей в правой руке рекомендуется собрать их в аккорды, хотя малый размер руки учащейся не всегда позволяет охватить октавно-аккордовый диапазон. И тем не менее это позволяет юному исполнителю мыслить не отдельными звуками, а «словами» - аккордами, с быстрым переключением на новую гармонию.

В работе над этюдом № 43 было уделено внимание второму разделу, в котором происходила передача быстрых последовательностей 16-ми из руки в руку. При этом слуховой контроль был направлен на плавное голосоведение, без лишнего акцентирования в момент «стыковки» обеих рук. Рекомендовалось проследить за этим в медленном темпе, чтобы «эстафету» движения продолжила следующая рука совершенно незаметно для слушателя.

В данном этюде также обращалось внимание на силу и крепкость удара пальцев, которая предварительно вырыбытывалась в медленном темпе. Соответственно в быстром темпе лишняя весовая нагрузка исключалась, это давало возможность исполнить этюд легко и непринуждённо.

1. **Заключительная часть. Подведение итогов**

Таким образом, на уроке была проведена работа над произведением эпохи барокко – Маленькая прелюдия И.С. Баха, произведениями эпохи классицизма – Сонатина М. Клементи и этюды К. Черни, произведением композитора 20 века – «Андантино» А. Хачатуряна, которое можно отнести к романтическому стилю.

Совместно с ученицей обсуждались способы звукоизвлечения, соответствующие каждому стилю, специфике инструмента данной эпохи, характеру и образному содержанию музыки разных жанров.

Учащаяся осознанно реагировала на рекомендации педагога, стараясь максимально улучшить собственное исполнение и воплотить авторский замысел.

Домашнее задание заключалось в тщательной проработке всех деталей исполняемых произведений для совершенствования собственных исполнительских навыков.

**Список использованной литературы**

1. Агарёва Г. Работа над фортепианной техникой. Каталог статей.
2. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано: Учебное пособие. 3-е изд. М., 1978.
3. Браудо И Об изучении клавирных сочинений Баха В музыкальной школе Изд. «Северный олень», Санкт - Петербург, 1994.
4. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве Л. Муз 1985.
5. Гольденвейзер А.Б. О музыкальном искусстве. М.,1975.
6. Коган Г. Работа пианиста. М., Музгиз, 1963.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Классика XXI. 1999.
8. 5. Способин И.  Музыкальная форма , 7-е  изд. - М.: Музыка, 1984.
9. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. – М.: Музыка, 2011.